

напрамку сцэны, ходзяць, як жывыя істоты. Такія ж жывыя ў спектаклі і зоркі. Калі воіны Ірада забіваюць дзяцей, то іх душы — маленькія бліскучыя зоркі — павольна ўздываюцца на неба. Гэты спектакль — яркі запамінальны мастацкі эксперымент.

Трэба адзначыць, што стылізацыя беларускай батлейкі неўзабаве стала звычайнай з'явай і перастала задавальняць рэжысёраў, паколькі спектаклі набывалі рысы штучнай сувенірнасці. Надышоў момант адмаўлення ад чыстай стылізацыі. Батлейка з яе яруснай пабудовай пачала выкарыстоўвацца як варыянт прасторавага вырашэння спектакляў, але без біблейскага сюжэта пра нараджэнне Хрыста. Ішлі пошукі. Неўзабаве ў беларускім тэатры «Лялька», што ў Віцебску, з'явіўся выдатны спектакль, які можна лічыць значным дасягненнем батлеечнага мастацтва на сучасным этапе. Гэта «Загубленая душа, ці Пакаранне грэшніка» А.Граўцова паводле твораў Яна Баршчэўскага. Пры стварэнні спектакля рэжысёр А.Жугжда ўзяў за аснову форму шкалярскага тэатра Полацкай езуіцкай калегіі, у якой вучыўся калісьці Ян Баршчэўскі. Па ўмовах тагачаснай навучальнай установы ўсе ролі ў спектаклі выконваліся мужчынамі. Гэта захавалася і ў спектаклі А.Жугжды. Перад намі паўстае гісторыя з жыцця шляхціца Альберта (ён прадаў душу д'яблу за багацце і быў пакараны), якую разыгралі ў ляльках-марыянетках. У дыдактычнай форме сцвярджаюцца неабходнасць звароту да Бога і небяспечнасць дапамогі Сатаны. У «Загубленай душы...» беларуская батлейка выканана мастаком у мадэрнісцкім стылі.

Пошукі ў скарбонцы народнага мастацтва не спыняюцца. Рэжысёр А.Жугжда і мастак Л.Мікіта ў сваёй пастаноўцы спектакля «Піліпка і Ведзьма» па п'есе С.Кавалёва спалучылі дзве цікавыя рэчы: тэатр ценяў, стылізаваны пад батлейку, і тэхніку старажытнага, амаль што забытага мастацтва выцінанкі.

Узяўшы за аснову тэхніку народнага мастацтва выцінанкі, рэжысёр і мастак ствараюць арыгінальнае відовішча — тэатр ценяў у батлеечным варыянце. Спектакль магільёўскіх лялечнікаў атрымаўся цікавым па форме ўвасаблення новага эфектнага стылю, з'явіўся значным здабыткам лялечнага мастацтва Беларусі.

Такім чынам, можна адзначыць, што сённяшнія творчыя намаганні лялечнай рэжысуры, сцэнаграфіі, звернутыя ў глыбіню стагоддзяў нашай культурнай спадчыны, знаходзяць новыя цікавыя ідэі ў самых розных напрамках мастацкай выразнасці.



Інструментальны музычны фальклор: сцэна і аўтэнтэтыка

У апошнія дзесяцігоддзе ў дзіцячым эстэтычным выхаванні ў нашай краіне ўсё большую ролю пачалі іграць так званыя народна-інструментальныя фальклорныя ансамблі. Да гэтай формы сумеснага музыцыравання звяртаюцца настаўнікі музыкі і спеваў, выкладчыкі школ з эстэтычным ухілам і дзіцячых музычных школ. Папулярнасці такіх ансамбляў садзейнічаюць многія прычыны: уздым нацыянальнай самасвядомасці, актывізацыя інтарэсу да нацыянальнай музычнай спадчыны, творчыя поспехі дзіцячых ансамбляў падобнага роду. Многія з такіх калектываў існуюць больш за дзесяць гадоў і ўжо маюць сваіх слухачоў у Беларусі і за яе межамі. Сярод іх — ансамбль «Дударыкі» гімназіі №111 г. Мінска пад кіраўніцтвам Дз.Равенскага, ансамбль народнай музыкі «Таўкачыкі» Полацкай школы мастацтваў пад кіраўніцтвам І.Гальцовай. Шэраг такіх калектываў, як,

**ЯКАНІУК
Наталля
Паўлаўна —
загадчык
кафедры
народна-
інструментальнай
творчасці
Беларускага
дзяржаўнага
універсітэта
культуры, дацэнт,
кандыдат
мастацтвазнаўства**

напрыклад, дзіцячы ансамбль народнай музыкі “Жалейка” Цэнтра народных рамёстваў і мастацтваў г. Віцебска пад кіраўніцтвам В. Казак, створаны ў апошнія гады.

Ідэя адраджэння фальклорнай спадчыны аб’яднала яе прыхільнікаў у плённы грамадскі рух, які пашыраецца з кожным годам. Але ці ўсе мастацкія кіраўнікі калектываў, якіх сёння ў рэспубліцы налічваецца дзесяткі, альбо паважаныя члены журы шматлікіх фестываляў і конкурсаў дакладна ведаюць, чым менавіта сцэнічныя калектывы фальклорнага кірунку адраджаюцца ад тых ансамбляў, якія былі сапраўды характэрны для народнай музычнай традыцыі беларусаў? Ці існуе нейкае адрозненне паміж тым, як ігралі ў гэтых ансамблях нашы продкі — вясельныя музыканты, і тым, як робяць гэта іх нашчадкі? Ці з’яўляецца музычная мова, якая гучыць са сцэны пачатку XXI стагоддзя, сапраўднай мовай беларускай нацыянальнай музычнай традыцыі? На гэтыя і на некаторыя іншыя прынцыповыя пытанні мы паспрабуем адказаць у нашым артыкуле.

Формы сцэнічнага музычнага выканальніцтва, у якіх шырока выкарыстоўваецца фальклор, вучоныя-тэарэтыкі называюць “другаснымі” ў адрозненне ад тых першасных форм, якія існуюць “у натуральным асяроддзі” — аўтэнтыцы. Прынцыповае адрозненне сучасных інструментальных ансамбляў фальклорнага кірунку ад традыцыйных ансамбляў аўтэнтычнага тыпу заключаецца ў тым, што яны існуюць у штучна створаных, сцэнічных умовах. Менавіта гэта абумоўлівае многія асаблівасці эстэтыкі сцэнічнага ансамблевага музычвання, якое ў Беларусі сёння адкрыта арыентавана на агульнапрызнаныя еўрапейскія крытэрыі акадэмічнага музычнага мастацтва.

Як вядома, сцэнічная выканальніцкая практыка прадугледжвае высокамастацкі рэпертуар і выканаўцу, якія арыентуюцца на культуру музычнай пісьмовай традыцыі.

Адрозненне сцэнічнага інструментальнага фальклору ад аўтэнтычнага яшчэ і ў тым, што апошні, як неад’емная частка штодзённага жыцця народа, мае пераважна практычнае прызначэнне.

Пра гэта сведчаць функцыі, якія інструментальная музыка выконвае ў грамадскім жыцці: магічна-абрадавая, камунікатывная, гаспадарча-працоўная, рэкрэацыйная і інш. Паколькі інструментальны музычны фальклор з’яўляецца часткай мастацкай творчасці народа, тут праяўляецца і эстэтычная функцыя, аднак яна далёка не асноўная. Да таго ж неабходна прызнаць, што эстэтычныя крытэрыі і ідэалы прыгажосці ў фальклоры даволі далёкія ад агульнапрызнаных у еўрапейскім акадэмічным музычным мастацтве, бо нормы хараства ў фальклоры часам саступаюць месца законам мэтазгоднасці і зручнасці.

Калі параўнаць фальклор аўтэнтычны і сцэнічны, то мы ўбачым, што пераважнае прызначэнне сцэнічнага фальклору — прыносіць эстэтычную асалоду слухачу. Тут усё: і тэмбр музычнага інструмента, і ступень валодання ім, і музыка, якая на ім выконваецца, — ацэньваецца з пункту гледжання хараства і прыгажосці. Прычым ацэнка гэта абпіраецца на стандарты еўрапейскага прафесійнага акадэмічнага музычнага мастацтва.

Таму самай галоўнай функцыяй сцэнічнага фальклору з’яўляецца мастацкая.

Акустычныя ўмовы бытавання сцэнічнага фальклору спецыяльна створаныя, штучныя. Гэта канцэртная зала, якая разлічана на асаблівую «штучную» акустыку. Нагадаем, што ў фальклорнай традыцыі беларусаў народныя інструменты звычайна гучалі на вольным паветры (у лесе, у полі, на дварэ) або ў невялікай вясковай хаце з нізкай столлю і земляной падлогай.

Перанос традыцыйных музычных інструментаў на сцэну выклікае неабходнасць прыставаць іх да новых стандартаў гучання, да ўмоў сцэнічнай акустыкі і тых нормаў прыгажосці, якія склаліся за чатыры стагоддзі еўрапейскага канцэртна-сцэнічнага інструментальнага выканальніцтва. А гэта патрабуе, з аднаго боку, пэўных канструкцыйных змен, з другога — актыўных пошукаў у галіне выканальніцкіх сродкаў выразнасці — новых прыёмаў, іншага, больш акадэмічнага тушэ, іншай выканальніцкай манеры ў цэлым. Пачынаецца канструяванне тэсітурных разнавіднасцей народных інструментаў. З’яўляюцца новыя прыёмы ігры на народных інструментах, якія зусім не характэрны для вясковага музыкантаў.

Паступова выкрышталізоўваюцца і новыя, нечаканыя для інструментальнага фальклору спалучэнні інструментаў у адным ансамблі.

На змену традыцыйным прынцыпам аб’яднання інструментаў і замацаванаму ў грамадскай свядомасці гукадэзалу ансамблевага гучання прыходзяць зусім іншыя тэмбравыя спалучэнні, якія адпавядаюць нормам і патрабаванням акадэмічнай кампазітарскай інструментуўкі.

Мы даўно ўжо звыкліся з тым, што тыповы беларускі сцэнічны народна-інструментальны ансамбль аб’ядноўвае цымбалы, гармонік, дудку (да якіх часам дадаецца скрыпка) і некалькі ўдарна-шумавых інструментаў. Адрозна ж падкрэслім, што падобнае спалучэнне інструментальных тэмбраў ніколі не сустракалася ў традыцыйнай музычнай культуры беларусаў.

Нагадаем, што ў беларусаў дудка была інструментам выключна пастухоўскім. А паколькі пастух займаў у вёсцы адну з самых нізкіх прыступак сацыяльнай лесвіцы (пастухамі звычайна былі сіроты альбо хлопцы з са-

мых бедных сямей), яму і ў галаву не магло прыйсці іграць разам з паважанымі прафесійнымі вясельнымі музыкантамі, якіх спецыяльна запрашалі іграць «для людзей» і якім плацілі за працу.

Фалькларыстаў-музыказнаўцаў здзіўляе не толькі дудка ў сцэнічным інструментальным ансамблі, але і цымбалы. Нагадаем, што беларусы выкарыстоўвалі цымбалы нізкага гучання (альтовай альбо тэнаровай тэсітуры), на якіх ігралі пераважна ў малой—першай актавах. Ад цымбалаў прыма, характэрных для сучасных канцэртна-сцэнічных ансамбляў, яны адрозніваюцца і па знешняму выглядзе, і па тэмбру прыкладна так, як скрыпка ад віяланчэлі. Іншымі словамі, хоць гэты інструмент аднаго сямейства, але яны вельмі розныя па сваіх мастацкіх уласцівасцях і тэмбраваму каларыту. Больш таго, як падкрэслівае вядомы беларусы этнаінструментазнаўца І.Назіна, цымбалы былі распаўсюджаны далёка не на ўсёй тэрыторыі Беларусі і ў традыцыйнай народнай культуры проста не былі вядомы.

Гармонік увайшоў у жыццё беларускай вёскі на пачатку ХХ стагоддзя, таму і ансамбль з яго выкарыстаннем — з'ява музычнай культуры позняга гістарычнага пласта. Такі ансамбль зацвердзіўся ў традыцыйнай культуры беларусаў не раней за другую чвэрць ХХ стагоддзя.

Такім чынам, трэба прызнаць, што спалучэнне тэмбраў, характэрнае для сцэнічных народна-інструментальных ансамбляў, нельга лічыць тыповым для айчыннай фальклорнай традыцыі. Тыя ўяўленні аб якасці і прыгажосці гучання ансамбля (гукаідэал), якія гістарычна сфарміраваліся ў традыцыйнай культуры беларускага народа, не пацвярджаюцца ў гучанні сучасных сцэнічных ансамбляў фальклорнага кірунку.

Сцэна вымушае іграць іншую музыку. Гэта музыка іншага асяроддзя, новага гістарычнага часу, яна адпавядае сучасным патрабаванням гарадскога жыхара. Нават народныя песні на сцэне гучаць у іншай афарбоўцы і па сваёй стылістыцы вельмі адрозніваюцца ад сваіх фальклорных прататыпаў. Прынцыпова мяняюцца ў сцэнічнай ансамблевай практыцы і традыцыйныя законы формапабудовы музыкальнага твора па гарызанталі і вертыкалі. Так, шматварыянтнасць фактуры нацыянальнага аблічча саступае месца уніфікаванай акадэмічнай фактуры гамафонна-гарманічнага тыпу.

Вельмі частая з'ява ў партытурах, якія створаны кіраўнікамі сцэнічных ансамбляў — падгалоскі. Заўважым, што падгалосачнае шматгалоссе, вельмі характэрнае для Расіі, у інструментальнай фальклорнай традыцыі беларусаў увогуле не сустракаецца. У той жа час вельмі рэдка гучыць са сцэны бурдоннае шматгалоссе, характэрнае для айчыннай народна-інструментальнай культуры.

Сцэна значна пашырае вобразна-эмацыянальнае «амплуа» нацыянальных народных інструментаў. Як вядома, у традыцыйнай культуры тэмбры народных музычных інструментаў звычайна замацаваны за пэўнай сферай вобразнасці. Напрыклад, тэмбр ліры ў беларусаў звязаны з вандроўнымі жабракамі, якія спявалі пад ліру песні рэлігійнага, гістарычнага ці павучальна-побытавага зместу і тым самым зараблялі сабе на жыццё. Тэмбр дудкі быў звязаны з дзейнасцю і побытам пастухоў. Гукі дуды і цымбалаў сведчылі пра свята, жыццярэадны настрой, бо гэтыя інструменты заўсёды гучалі там, дзе людзі весяліліся. Тагачаснаму вясковаму жыхару складана было б уявіць, што на звонкіх цымбалах можна зайграць жаласлівыя лірычныя напеў, а на пастухоўскай дудцы — калыханку.

І хоць у грамадскай свядомасці шматвяковая музычная практыка замацавала за тэмбрамі

тых ці іншых народных інструментаў пэўныя сферы вобразнасці, у сцэнічнай практыцы яны пачынаюць карэнным чынам мяняцца.

Як бачым, на ўсіх узроўнях — канструявання народных інструментаў, іх спалучэння ў ансамблі, выканальніцкай манеры, пабудовы партытуры, рэпертуару — сцэнічная народна-інструментальная ансамблевая практыка вядзе да грунтоўных, часам карэнных змен аўтэнтычнага музыкальнага фальклору. Вынікам гэтага становіцца тое, што нашы сцэнічныя ансамблі фальклорнага кірунку амаль што не маюць нацыянальна-характэрнай адметнасці, паколькі «спяваюць не сваім голасам». Нацыянальны каларыт працяўляецца толькі ў назвах і мелодыях традыцыйных песень і танцаў, якія ўключаюцца ў рэпертуар, ды яшчэ ў сцэнічным адзенні (хоць з пункту гледжання мастацтвазнаўца і тут узнікае шмат заўваг).

Нацыянальнае своеасаблівае традыцыйнае музычнае мовы ўяўляе сабой устойлівы комплекс пэўных сродкаў музычнай выразнасці, якія фарміраваліся стагоддзямі ў фальклоры. І калі мы пераносім фальклор на сцэну, неабходна памятаць, што менавіта гэты комплекс стварае унікальнае аблічча, нацыянальны каларыт ансамблевага народна-інструментальнага музіцыравання. Другасныя формы фальклору, якія так характэрны для нашага часу, самі па сабе не гарантуюць ні высокай мастацкасці, ні нацыянальнай характэрнасці. Звяртаючыся да іх, не трэба забываць пра першасныя, аўтэнтычныя формы. Пазбегнуць касмапалітызму ў музычным мастацтве магчыма толькі пры ўважлівым і руплівым вывучэнні сваёй нацыянальнай музычнай спадчыны, традыцыйнай музычнай мовы нашых продкаў.